

**Florian Mehlretter (Hg.): *Wie semantisch ist die Musik? Beiträge zur Semiotik, Pragmatik und Ästhetik an der Schnittstelle von Musik und Text*. Freiburg/Berlin/Wien: Rombach Verlag, 2016.**

**ISBN 978-3-7930-9865-2. 205 Seiten.**

„Wie semantisch ist die Musik?“ Diese Frage wird spätestens seit der Renaissance in den unterschiedlichsten Ausformungen gestellt (cf. Krenek 1965) und erhielt bislang viele ebenso unterschiedliche Antworten.<sup>1</sup> Die Wahl eines solch prägnanten Titels für einen Sammelband könnte nicht zuletzt aus diesem Grund zum Vorwurf verleiten, dass hier ein neuer Versuch vorliegt, alten Wein in neuen Schläuchen zu präsentieren. Dass ein solcher Vorwurf in diesem Fall nicht begründet ist, will die vorliegende Rezension darlegen. Denn im Rahmen einer unweigerlich eine gewisse Heterogenität verbuchenden Aufsatzsammlung weist der Band durchaus Innovationspotenzial auf.

Der Sammelband vereint eine Auswahl an Beiträgen in sich, die auf der internationalen und interdisziplinären Tagung *Semiotik, Pragmatik und Ästhetik an der Schnittstelle von Musik und Dichtung* in der Carl Friedrich von Siemens Stiftung in München (17.-19.04.2013) vorgestellt wurden. Die neun Aufsätze, die in deutscher, englischer und italienischer Sprache abgefasst sind, reflektieren die im Titel des Sammelbandes sowie in den Vorbemerkungen noch einmal aufgegriffene Frage nach der Semantizität der Musik. Die Aufsätze entsprechen in der Anlage der von Chemotti (88) ausgesprochenen Empfehlung, nach der die gängige Rede von der ‚musikalischen Semantizität‘ oder der ‚Textausdeutung‘ nur dann nicht als „bedeutungslose Etiketten“ zu charakterisieren ist, wenn sie anhand von Detailanalysen greifbar gemacht wird. Denn schließlich sind nicht zuletzt die zahlreichen Antworten auf die für den vorliegenden Sammelband so zentrale Frage „Wie semantisch ist die Musik?“ u. a. an den Epochen- und Personalstil bestimmter Künstlerpersönlichkeiten und Kritiker gebunden (cf. 88).

Einen in expliziter Form kenntlich gemachten makrostrukturellen Rahmen entbehrt der Sammelband – wohl aufgrund der verhältnismäßig geringen Zahl an Beiträgen. Nichtsdestotrotz lässt sich in mehrfacher Hinsicht eine konsistente Strukturierung beobachten. Die Reihung der Beiträge folgt zunächst einer chronologischen Ordnung. Von allgemeinen Vorbemerkungen (Mehlretter) und einer übergeordneten musikphilosophischen Studie (Tegtmeyer) ausgehend, widmet sich ein erster Block (Mehlretter, Welker, Chemotti, Rosato) der Kompositionspraxis der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die bekanntlich eine bewegte Umbruchphase der italienischen und europäischen Musikgeschichte darstellt, um über die barocke Liedkontrafaktur (Dröse) und das musiksemiotische Pro-

gramm Rousseaus (Oster) zum Standpunkt großer romantischer Komponisten (Steinbeck, Kablitz) zu gelangen. Aber auch in thematischer Hinsicht folgen die Beiträge einer gewissen Stringenz: Die Frage nach der musikalischen Semantizität beschäftigt die Forschung bis auf den heutigen Tag – gerade auch in Abgrenzung zu derjenigen der Sprache. Die Bezeichnung der Musik als (eine) Sprache kann dabei schon als Topos gewertet werden (cf. Goodman 1973). Die Beiträge in einem ersten thematischen Block fokussieren daher dieses fruchtbare Zusammenkommen von poetischer Sprache und musikalischer Aus- und Umdeutung (Mehlretter, Welker, Chemotti, Rosato, Dröse), während ein Beitrag darüber hinaus den intersemiotischen Vergleich zwischen Musik und Sprache anspricht (Oster) und in den letzten beiden Aufsätzen die Möglichkeit einer rein musikalischen Semantik erörtert wird (Steinbeck, Kablitz). Kablitz kehrt mit seinen Ausführungen zu Wagner freilich zur Semantisierung der Musik durch externe Zeichenressourcen (Sprache und Szene im Drama) zurück. Den Sammelband durchzieht also gewissermaßen ein dramatischer Bogen, der bis zum letzten Beitrag gezogen wird und der Publikation Kohärenz verleiht.

Die meisten Beiträge im vorliegenden Sammelband beinhalten detailreiche Analysen am konkreten musikalischen bzw. musiko-literarischen Werk, weswegen im Folgenden vor allem auf die Punkte eingegangen wird, die unmittelbar zur Erhellung der programmatischen Fragestellung aus dem Titel beitragen: Wie semantisch ist (denn) die Musik? Autoren, die sich mit diesem Problem auseinandersetzen und die hier allgemein als Vertreter einer ‚Musiksemiotik‘ bezeichnet werden sollen, konvergieren in einem Punkt: Von einem semantischen Gehalt der Musik kann nicht pauschal ausgegangen werden – insbesondere nicht, wenn (struktural-)linguistische Maßstäbe angelegt werden (cf. Lidov 2005, 3). Musik ist eben kein sprachliches System und weist nicht annähernd so viele „kodifizierten Bedeutungszuweisungen“ auf wie das Lexikon einer Einzelsprache (Mehlretter, 7). In seiner Vorbemerkung (7-10) gibt der Herausgeber des vorliegenden Sammelbands zu bedenken, ob dieser Sachverhalt, gepaart mit der leichten Semantisierbarkeit der Musik durch Sprache, Szene u. a., nicht gerade das Potenzial bzw. die „unauslotbare Tiefe“ (7) des Faszinosums Musik ausmachen. Die Musik entkommt der für die Sprache sicher in den meisten Fällen geltenden „Verpflichtung auf relevante Aussagen“ (7), ist aber gleichzeitig eine „potenziell bedeutungshafte[...] Kunst“ (8). Die Vorbemerkungen geben auch einige punktuelle Hinweise darauf, inwiefern semiotische Modelle aus der (strukturalistischen) Sprach- und Literaturwissenschaft auf die Musik übertragen werden können, etwa das Modell der Sprachfunktionen von Jakobson (1979).

Den oben angesprochenen vielfältigen Antworten auf die Frage nach der musikalischen Semantizität geht Henning Tegtmeier in seinem Aufsatz „Pythagoräismus versus Psychologismus? Über falsche Gegensätze in der Musikphilosophie“ (11-23) nach. Mit dieser Darstellung der verschiedenen Positionen, die in ihrer Konzisheit und klaren Strukturierung seinesgleichen sucht, gibt Tegtmeier zukünftigen Musiksemiotikern eine wertvolle und historisch fundierte Systematik zur Hand, die eine durchgängig binäre Struktur aufweist. Er unterscheidet eine formalistische Musiktheorie, welche die Musik als syntaktisches System ohne Semantik betrachtet, von einer substantiellen Musiktheorie, die der Musik durchaus

eine „inhaltlich bestimmbare Bedeutung bzw. Kraft“ (13) zuschreibt. Dieses letztgenannte Lager sei viel größer und umfasse wiederum zwei Grundrichtungen: die kosmologische (Musik als Nachahmung der Sphärenharmonie und Schopenhauers Musikauffassung) und die psychologische Richtung (Bedeutung der Musik für die menschliche Psyche). Auch dieses psychologische Lager differenziert Tegtmeier weiter aus in Darstellungstheorie (Musik als Repräsentation von Gefühlen) und Ausdruckstheorie (Musik als Ausdruck von Gefühlen). Eine letzte Unterscheidung wiederum betrifft die Ausdruckstheorie, bei der sich Ausdruckstheoretiker im engeren Sinne und Wirkungstheoretiker (Musik erzeugt Affekte beim Hörer) gegenüberstehen. Des Weiteren sind nach Tegtmeier beide Großlager (Formalisten und Substantialisten) noch einmal in sich gespalten, weil sie zum einen eine essentialistische (die jeweilige Auffassung bezieht sich auf den Wesenskern der Musik) und eine historische (die jeweilige Auffassung relativiert ihren Geltungsanspruch durch die Anbindung an eine begrenzte Epoche) Perspektive zulassen. Der Autor entlarvt dabei die beiden ersten Unterscheidungsebenen – Formalisten vs. Substantialisten sowie kosmologische vs. psychologische Richtung – im philosophischen Sinne als „falsche Gegensätze“, d. h. als das Verhältnis zwischen zwei Positionen, die sachlich in keinerlei Widerstreit zueinander treten und in einer dritten Position vereinbar sind.

Die vier folgenden Beiträge sind „Fallstudien“ (Mehlretter, 10) zur semantischen Interrelation von Text und Musik. Es nimmt dabei nicht Wunder, dass sich diese Aufsätze auf Madrigalkompositionen des beginnenden 17. Jahrhunderts (insbesondere von Claudio Monteverdi) beziehen (cf. Mehlretter, Welker, Chemotti), manifestiert sich doch in diesen, wie Chemotti in seinem Aufsatz thematisiert, „zum ersten Mal in solch (auch für moderne Ohren) klarer Weise die zwischen Wort und Ton bestehende Symbiose auf semantischer und affektiver Ebene“ (69, Übersetzung M. A.). Alle vier Aufsätze akzentuieren auf ihre Weise, dass die Musik und der Text getrennt voneinander nicht den gleichen Bedeutungsreichtum aufweisen wie das aus ihnen konstituierte Ton-Wort-Gebilde, dem damit ein übersummativer Charakter zugesprochen werden kann (cf. Mehlretter 39; Rosato 113).

Mehlretter geht in seinem Artikel „Metaphoric Effects in a Monteverdi Madrigal. Intermediality and Relevance“ (25-46) davon aus, dass der Rezipient einer intermedialen Form wie dem Madrigal auf der Grundlage der Griceschen Relevanzmaxime (cf. Grice 1979) nach Hinweisen sucht, die ihm den Sinn der musikalischen Aussage eröffnen können. Die Aufhängung dafür bietet dabei in erster Linie der vertonte Text. Das Ergebnis, das sich einstellt, wenn musikalische Elemente beispielsweise durch Wörter monosemiert werden, nennt er „metaphoric effect“, da zum Sinn einer rein musikalischen Struktur noch jener tritt, den der Text mitliefert – ähnlich wie dies bei einer Metapher geschieht (cf. 28). Mehlretter veranschaulicht dies an Beispielen aus dem Achten Madrigalbuch Monteverdis (1638) und spezieller an den Madrigalen „Altri canti d'Amor“ und „Altri canti di Marte“. Dabei beobachtet er im Wesentlichen vier Arten der Bezugnahme zwischen Text und Musik: Zum einen kann die Musik die textliche Grundlage quantitativ und qualitativ verändern (z. B. durch Textwiederholungen), zum anderen kann sie einige in der Sprache angelegte Allusionen auf Bewegungen und Richtungen nachahmen; drittens kann der Text das semantische

Potenzial der Musik reduzieren; viertens und letztens können Text- und Musik sich gegenseitig widersprechen. Doch immer bedingen und kommentieren Musik und Text einander, immer sind sie gemeinsam zu interpretieren.

Wie die bei der Vertonung hinzutretende musikalische Dimension die Textaussage ergänzen und dadurch verändern kann, ist auch das Thema in Lorenz Welkers Beitrag „Con che soavità: Claudio Monteverdi und die Bedeutung des Instrumentalen im Madrigal“ (47-68). Für Welker manifestiert sich am Fall Monteverdi, wie sich die „traditionelle, dem 16. Jahrhundert entstammende, weitgehend oder sogar ausschließlich melodisch ‚mimetische‘ Ausdeutung“ (60) allmählich wandelt und eine Textausdeutung und -umdeutung auch anhand anderer als rein melodischer musikalischer Mittel stattfinden kann, etwa durch die Instrumentierung und Instrumentengruppierung, den Besetzungswechsel bei Schlüsselbegriffen, die musikalisch motivierte textliche Umverteilung und Wiederholung. Am Beispiel des Madrigal „Con che soavità“ aus Monteverdis siebtem Madrigalbuch zeigt er, wie all diese Gestaltungsmittel zusammenwirken, um die „zentralen Gedanken des Madrigals hervorzuheben, zu unterstreichen und akustisch in einer Weise erfahrbar zu machen, wie es dem reinen Textvortrag im Gesang nicht gelingen würde“ (66). Die Musik verleiht also dem Text kommunikative Präsenz.

Eine ähnliche Grundaussage findet sich auch bei Chemotti („E così a poco a poco: Claudio Monteverdi legge Battista Guarini“, 70-89), der zunächst auf die Wichtigkeit editorischer Ausgaben eingeht, die das vom Komponisten intendierte Wort-Ton-Verhältnis genau abzubilden vermögen. Sodann belegt er unter Rückgriff auf musiktheoretische Abhandlungen der Zeit (Zarlino's *Le istituzioni armoniche*) und konkret am wiederum von Monteverdi stammenden Madrigal „E così a poco a poco“ (5. Madrigalbuch, 1605), inwieweit der Komponist durch die Wahl der ihm zur Verfügung stehenden musikalischen Mittel – darunter zählen u. a. der Modus bzw. die Tonart, die Klauseln der Gesangsstimme, die Textwiederholungen, die Besetzung, die Übernahme oder Ablehnung textprosodischer Abläufe, der Kontrapunkt und die Dissonanzbehandlung – eine Exegese des zu vertonenden Textes liefert, ja die Sinndimensionen dieses Textes auch empfindlich zu verändern in der Lage ist.

Zumindest in Bezug auf das Untersuchungsobjekt ist die Studie Rosatos, „Intermedialità e strategie del sistema-testo nello studio del rapporto fra poesia e musica“ (91-132) breiter angelegt als die vorangegangenen. Am Beispiel der *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (1614) von Giulio Caccini bespricht er aber im Wesentlichen, hierin Chemotti ähnlich, die kompositorischen Möglichkeiten einer differenzierten Textausdeutung. Gerade bei Caccini, der sich im Vorwort seiner Berühmten Arien- und Madrigalsammlung als Verfechter einer „den semantischen Bedürfnissen des poetischen Textes“ (94, Übersetzung M. A.) entsprechenden Musik zeigt, ist dies ein wichtiger Aspekt. Auch hier zeigt der Autor, wie der Text die Wahl eines Modus, einer Taktart, von Klauseln, einer Harmonie bzw. eines Harmonieverlaufs motiviert, wie aber diese musikalischen Mittel auch interpretationsleitend auf den Text zurückwirken können.

Dröse widmet sich in ihrem Aufsatz „Semantische Umbesetzung. Möglichkeiten der Bedeutungsschichtung in der barocken Liedkontrafaktur“ (133-148) einem Sonderfall der Inbezugsetzung von Text und Musik: der Kontrafaktur bzw. (musikalischen) Parodie. Während bisher die Vertonung, d. h. die musikalische Ausgestaltung eines gegebenen Textes, im Fokus lag, betrachtet sie den umgekehrten Fall, nämlich die Neutextierung einer musikalischen Vorlage (in den meisten Fällen handelt es sich hierbei um die Ersetzung eines einmal vertonten Textes durch einen neuen Text bei gleichzeitiger Beibehaltung der Musik). Dröse zeigt dabei, wie solche Umtextierungen in der Reformationszeit instrumentalisiert werden und – dies zeigt sie am Beispiel aus *Seladons Westliche Lieder* (1651) von Georg Grefflinger – parodistische Züge erhalten konnten. Bei solch einem Verfahren kann es dabei vorkommen, dass die einzelnen textlichen und musikalischen Schichten sich palimpsestartig überlagern und ein „interessantes Verweisspiel“ (146) eigener Semantizität in die Wege leiten.

In ihrem Beitrag „à quel point on peut faire chanter la langue et parler la musique“: Rousseau und die (Sprach-)Zeichen der Musik“ (149-165) gewährt Angela Oster Einblicke in die Musikauffassung Jean-Jacques Rousseaus. Die Musik verbinde sich, laut einer illustren Bekundung des nicht minder illustren Schriftstellers (*Lettre sur la musique française*, 1753), am ehesten mit der italienischen, nur bedingt aber mit der französischen Sprache. Die sprachgeleitete musikalische Machart der Italiener sei einheitlicher, natürlicher als die der Franzosen. Dies brachte Rousseau u. a. ein Zerwürfnis mit Rameau ein, das auch auf theoretischer Ebene ausgefochten wurde. Oster gibt der Musikauffassung Rousseaus in Abgrenzung zu der Rameaus ein Profil, attestiert dem Erstgenannten die eingehende Reflexion über den emotiven Gehalt und die affektive Wirkung der Musikkunst. Hier setzt denn auch der Vergleich von musikalischem und sprachlichem System an, den sie punktuell anhand der Aussagen Rousseaus belegt und der darin mündet, der Musik eine andere Art des Bedeutens als der Sprache zuzusprechen, nämlich eine, die auf Empfindsamkeit des und körperliche Präsenz bzw. Resonanz beim Hörenden basiert (cf. 157).

Die letzten beiden Beiträge rücken das mittlerweile auch in der reinen Instrumentalmusik erkannte semantische Potenzial in den Fokus. Steinbeck („Semantik der Form. Zu Liszt Symphonischen Dichtungen“, 167-181) zeichnet noch einmal in groben Zügen die im Laufe der Musikgeschichte immer evidenter werdende Tendenz zur Semantisierung der Musik, insbesondere der Instrumentalmusik, nach. Dabei unterstreicht er die sich bereits im frühen 19. Jahrhundert manifestierende Neigung, die Instrumentalmusik wenn nicht durch einen Text, so doch durch lebensweltliche Bezüge zu semantisieren, etwa durch Nationalkolorit, Sanglichkeit, Tanzrhythmen oder aber durch ein explizites oder impliziertes Programm, das der jeweiligen Komposition zugrunde gelegt wurde. In Liszt symphonischen Dichtungen, auf die Steinbeck schlaglichtartig eingeht, erreicht die Semantisierung der Musik „eine neue Qualität“ (174). Dies geschieht zum Beispiel dadurch, dass der überkommene Sonatensatz als Kompositionsmuster nicht mehr wie bei anderen Komponisten lediglich als formgebendes Prinzip und damit nur als Selbstzweck betrachtet wird, sondern eben durch ein Sujet oder Programm semantisiert wird und auf dieser Grundlage auch Modifikationen zulässt.



Der letzte Beitrag stammt von Kablitz („Wagners *Beethoven*-Schrift und die sakrale Semantik der Musik“, 183-205). Die bisherigen Ausführungen sind allesamt der Frage nachgegangen, inwiefern musikalische Elemente etwas bedeuten können, inwiefern also – um eine traditionsreiche, aber auch nicht unproblematische semiotische Dichotomie zu bemühen (cf. Saussure 2013) – die tönenden Formen der Musik *Signifikanten* eines außermusikalischen Sachverhalts sein können. Anhand der bedeutenden Beethoven-Schrift Wagners diskutiert Kablitz die von Schopenhauer aufgeworfene und von Wagner ein Stück weit wieder verschleierte Möglichkeit, dass die Musik nicht nur Signifikant, sondern womöglich selbst (ihr eigenes) *Signifikat* sein kann.

Zum Abschluss sei noch einmal auf die zentrale Frage des Sammelbands eingegangen. Dies erscheint insofern wichtig, als sämtliche Beiträge Hinweise darauf liefern, dass diese falsch gestellt zu sein scheint: Nicht „*wie* semantisch ist die Musik?“ sollte sie lauten, denn von der Tatsache, dass Musik in vielfältiger Weise ein Zeichenstatus zukommen kann und dass sich Konventionen musikalischen Bedeuten beschreiben lassen, gehen implizit oder explizit alle Beiträge aus. Außerdem impliziert die Frage das Bestehen eines graduierbaren Kontinuums zwischen Asemantizität und Semantizität musikalischer Elemente. Zielführender ist – so zeigen alle Beiträge – die Frage, *wann* oder *unter welchen* historischen wie auch aktualgenetischen *Umständen* der Musik eine semantische Dimension zugesprochen wird. In dieser Hinsicht erscheint die sich im Untertitel des Bandes („Beiträge zur Semiotik, Pragmatik und Ästhetik an der Schnittstelle von Musik und Text“) manifestierende Intuition richtig, wenn die Frage der Semantik der Musik an die Pragmatik der musikalischen (bzw. musikalisch-textlichen) Kommunikation rückgebunden wird. Und doch mutet auch dieses Titelsegment aus einer semiotischen Perspektive als ungeordnete, letztlich willkürliche Aneinanderreihung unterschiedlicher semiotischer Kernbegriffe an.

Verweise auf den existierenden oder auch gegenwärtigen theoretischen Diskurs zur Semantik der Musik (z. B. Karbusicky 1986, 1990, Monelle 2000, Lidov 2005) und der Verbindung von Musik und Sprache (Bernhart 1994, van Leeuwen 1999, Overbeck/Heinz 2012), finden sich im Sammelband kaum. Nichtsdestotrotz liefert der gelungene Sammelband auf 205 Seiten und in neun wertvollen Beiträgen zahlreiche Anregungen, denen in weiteren Detailanalysen, aber auch in größer angelegten Studien zur Semantizität der Musik – für sich genommen oder im Verbund mit anderen Zeichenressourcen (etwa der Sprache) – nachzugehen lohnt.

Marco AGNETTA (Saarbrücken)

## Endnoten

- 1 Mehr oder weniger rezente, aber zentrale Abhandlungen hierzu haben unter vielen anderen Karbusicky 1986, Monelle 2000 und Küpper 2006 beigetragen.

## Bibliographie

- Bernhart, Walter (Hg.): *Die Semantik der musiko-literarischen Gattungen. Methodik und Analysen. Eine Festgabe für Ulrich Weisstein zum 65. Geburtstag*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1994.
- Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie*. Aus dem Englischen von Jürgen Schlaeger. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973.
- Grice, Herbert P.: „Logik und Konversation“. In: Meggle, Georg (Hg.): *Handlung, Kommunikation, Bedeutung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979, 243-265.
- Jakobson, Roman: „Linguistik und Poetik“. In: Holenstein, Elmar / Schelbert, Tarcisius (Hg.): *Roman Jakobson. Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979, 83-121.
- Karbusicky, Vladimir: *Grundriß der musikalischen Semantik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986.
- Karbusicky, Vladimir (Hg.): *Sinn und Bedeutung in der Musik. Texte zur Entwicklung des musikalischen Denkens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990.
- Krenek, Ernst: „Musik und Sprache. Die Paradoxa ihrer wechselseitigen Einflüsse“. In: *Die Zeit* 38 (1965), <http://www.zeit.de/1965/38/musik-und-sprache> (Zugriff 31.08.2017).
- Küpper, Joachim: „Einige Überlegungen zu Musik und Sprache“. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 51,1 (2006), 9-41.
- Leeuwen, Theo van: *Speech, Music, Sound*. Basingstoke: Macmillan, 1999.
- Lidov, David: *Is Language a Music? Writings on Musical Form and Signification*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 2005.
- Monelle, Raymond: *The Sense of Music*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- Overbeck, Anja / Heinz, Matthias (Hg.): *Sprache(n) und Musik*. München: Lincom, 2012.
- Saussure, Ferdinand de: *Cours de linguistique générale*. Zweisprachige Ausgabe französisch-deutsch mit Einleitung, Anmerkungen und Kommentar. Hg. Peter Wunderli. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2013.